

Revolutionsromantik eller helvetesvision?

Om bilden av kulturrevolutionen i kinesisk film

Olle Sjögren, professor i filmvetenskap

I vår kulturkrets finns en väl inarbetad konvention att tänka begreppen vision och verklighet som motpoler med en given värdeladdning. Vi får lära oss att uppskatta enskilda "visionärer", som håller fast vid sin ursprungliga dröm. Det blir mera problematiskt när den rena idén ska omsättas i praktikisk handling, med kompromisser och ingenjörskonst. Riktigt farligt kan det bli om visionerna tas över av kollektiva rörelser som sekter eller revolutionärer. Man måste skilja på sanna visionärer och fanatiker, som förlorat kontakten med verkligheten.

Denna grundsyn har sina historiska rötter i borgerlighetens starka tro på individen som handlande subjektet. Vi ska alla ha rätt att profilera vårt jag på en öppen marknad, men vi måste också värna om tryggheten genom att avskärma oss från avvikare. Man glömmer gärna bort att det sociala samspelet mellan individ och kollektiv kan fungera ömsesidigt berikande.

Jag tänkte här skärskåda en kollektiv vision, som kallades den stora proletära kulturrevolutionen i 60-talets Kina. Det rörde sig om en paradoxal revoltrörelse, som förenade uppror mot makthavare med en dyrkan av landets högste ledare. Jag ska försöka pejla både dynamiken och brytningarna genom att studera hur kulturrevolutionen har speglats i kinesisk film.

Konsten att återuppliva en vision

Efter segern för Folkets befrielsearmé 1949 blev "revolutionsfilm" den centrala genren i Folkrepubliken. Gerillans långa kamp hade ju fungerat som en nationsgrundande erfarenhet under kommunisternas ledning. Även om filmerna blickade tillbaka på alltmer avlägsna segrar och martyrer, handlade det om att stärka tron på den politiska framtidsvisionen.

I början byggde filmmakarna vidare på den estetiska modell som kallades socialistisk realism i Sovjet, med idealisering av positiva hjältar och känslomässigt patos. Men under 1960-talet började allt fler förorda en nationell variant som kallades revolutionär romantik. Det "romantiska" låg här i passionen att gå upp i en kollektiv framåtrörelse, inte i privata roman-ser eller svärmeri för medeltiden.

Mao Zedong som upplevde att förändringsarbetet gick för långsamt, försökte påskynda utopin med det stora språnget framåt 1958. Men den forcerade mobiliseringen för ökad stålproduktion ledde till obalans och hungersnöd. Mao satsade då på tanken om en permanent revolution, med fortsatt klasskamp i det nya samhället. Mer än en revolutionsfilm började nu vinkla den nationella motståndskampen på 30-talet som ett tidlöst uppvaknande i ungdomens tecken.

Ungdomens sång (*Qing chun zhi ge*, 1959) av Cui Wei & Chen Huaikai handlar om en ung kvinna, som finner livet meningslöst och flyr in i ett passionslöst äktenskap. Men så får hon se en grupp radikala studenter som demonstrerar mot den japanska invasionen, och hon möter en kommunist som blir hennes mentor. När den brinnande ledstjärnan blir avrättad, är hjältinnan mogen att själv ta över rollen som politisk förebild och gör sig extra fin inför sin exekution.

Lika medryckande som socialistiskt lärostycke är *Det röda kvinnokompaniet* (*Hongse niangzijun*, 1960). Xie Jin berättar om en tjänsteflicka, som blir svårt misshandlad av sin storgodsägare men lyckas fly till gerillan. Regissören suger på flickans längtansfulla blick att bli upptagen i kollektivet, med uniform och gevär. Snart får hon komma med i kvinnokompaniet, lära sig disciplinera sina privata hatkänslor och brännmärka förrädare eller klassfiender med offentliga skamstraff.

Den ungkommunistiska lidelsen i sådana populära filmer låg och grodde i många sinnen, när kulturrevolutionen utbröt i mitten av 1960-talet. Eftersom ungdomsförbundet kontrollerades av partiapparaten, vände sig ordförande Mao främst till "rödgardister" med sitt budskap: "Det är rätt att göra uppror".



057



058



059



060



Etsningar av ordförande Mao gjorda av Zhang Yimou, 1968.

Mitt uppe i en modellopera

De flesta studenter och skolelever som nu började kritisera lärare och funktionärer, var uppvuxna med en militär befrielsemyt som var betydligt mera spännande än den egna vardagen. De letade upp gamla uniformer och satte på en röd armbindel, som markerade det blod ens förfäder gett för revolutionen. Som rödgardist fick man resa gratis för att delta i massmöten på Himmelska fridens torg. En del entusiaster kunde rentav skaka hand med Mao som klarsynt gerillaledare och älskad farfarsfigur. Revolutionsromantiken laddades alltså upp som en ömsesidig kult av ungdomens kampvilja. Under storslagna spektakel som *Östern är röd* fick ett blomsterhav av unga rödgardister lyfta sina huvuden mot en jättebild av Mao, som steg upp likt solen en vacker morgon.

Däremot saknades filmer som skildrade kulturrevolutionen – med eller utan distans. Under åren kring 1970 upphörde nästan all nyproduktion och biopubliken fick nöja sig med filmer från det ideologiskt närliggande Nordkorea eller Albanien. Uppmärksamheten koncentrerades på ett mindre antal politiskt korregerade operor och baletter, som spreds över landet med olika uppsättningar och filmatiseringar.

Projektet att modernisera Pekingoperan till revolutionär modellopera leddes av Maos hustru, Jiang Qing. Det gällde att föra vidare en nationell konstform men ersätta dess feodala världsbild med samtida konflikter och ”Mao Zedongs tänkande”. Man lyfte fram soldater och arbetare som proletära halvgudar, med traditionell make-up och färgrika kostymer, kinesisk musik och finslipad akrobatik.

Den kommunistiska officeren i *Erövra Tigerberget med list* fick ofta stan-na upp i en heroisk gest med röd fana. Den modiga järnvägaren som saboterade japanska transporter i *Röda lyktan*, verkade kunna stå emot tortyr hur länge som helst i sin blodiga skjorta. Mest sublim var syntesen av revolutionär entusiasm och tuktade piruetter i balettversionen av *Det röda kvinnokompaniet* (1970). Hjältinnan som svävade fram så gracilt på täspetsarna, fick också lära sig att lyfta sitt gevär i en militant gest.

Det var lättare att göra stiliserad estetik av revolutionsromantik än att spegla den politiska processen med kritiska röster eller korrektiv. Rödgardisterna som studerade *Maos lilla röda* och satte upp väggtidningar, kunde lätt peka ut ”kontrarevolutionärer” eller ”reaktionärer”. Men anklagelserna

var ofta präglade av marxist-leninistisk dogmatik och grova fiendebilder från befrielsekriget. Försöken att pressa fram ”bekännelser” under grupptryck urartade ofta i en parodi på rättvisa. I vissa fall slog den verbala ”klasskampen” över i ett nytt gränsland mellan krig och mord.

Särskilt i USA brukade man lyfta fram vandalisering av tempel eller förnedrande processer som typiska inslag i kulturrevolutionen. Kinesiska medier berättade snarare om unga idealister, som hjälpte blinda barn eller lagade mat åt gamlingar. Men det utvecklades snart interna strider mellan rödgardister, som oftast var födda i kommunistiska familjer, och s.k. rebeller som präglades av ett mer anarkistiskt missnöje. När Mao började förlora kontrollen över upproret 1969, var det dags att styra över ungdomsrörelsen i en mera konstruktiv riktning. Rödgardisterna i städerna uppmanades att sprida sin entusiasm över landet, ungdomar med ”fel” klassbakgrund blev utskickade för omskolning.

Maktmissbruk och etiketterror

Kulturrevolutionen förklarades avslutad först när Mao hade gått bort 1976. Den nya regimen började snart uppmuntra offentlig kritik av ”10-årskatastrofen”. Lättast var att skylla allt på De fyras gäng, med Jiang Qing i spetsen. I *Det sorgmodiga leendet* (*Kunao ren de xiao*, 1979) skildrade Yang Yanjing en journalist, som blev arresterad då han avslöjade deras brott redan 1975. Han måste både våndas med sitt samvete och oroa sig för familjen, innan det var dags för publicering. I *Den smala gatan* (*Xiao jie*, 1981) berättade Yang en kärlekshistoria om en man som blev blind, då han försökte hjälpa en flicka med fördömd moder att dölja sin identitet bakom manskläder.

Xie Jin, som blev hårt kritiserad under kulturrevolutionen, kunde snart göra upp med missbruket av politiska maktpositioner för privata rivaliteter och vendettor. I *Hibiskusstaden* (*Furong zhen*, 1986) är det en partifunktionär som liknar Jiang Qing och underblåser avunden mot en företagsam kvinna. Med satirisk skärpa belyste Xie det absurda godtycket bakom stämplandet av ”dåliga element”. Barn pådyvlas sina förfäders syndaregister och klassstillhörighet. En partikamrat som anklagas för sexuellt utnyttjande, måste visa upp det organ han förlorat i kriget.

Många av de regissörer som räknas till femte generationen (filmexamen 1982), hade deltagit i kulturrevolutionen. Flertalet upplevde det som en positiv erfarenhet att få lämna sin instängda skolvärld och få bättre kontakter med folket ute på landsbygden. Ett par regissörer måste samtidigt bearbeta sina personliga skuld känslor eftersom de i tonåren hade varit med och fördömt sina egen fäder som "kontrarevolutionära".

Tian Zhuangzhuang som blev skickad långt norrut, lärde sig snart känna igen en del av våldets mekanismer under kulturrevolutionen hos "primitiva" nomadfolk med främmande religioner. I *Jaktmarkernas lag* (*Lachang zhasa*, 1985) och *Hästtjuven* (*Daoma zei*, 1986) kunde han blottlägga det sociala regelmönstret bakom utstötningar, syndabocksriter och skändningar.

I *Den blå draken* (*Lan feng zheng*, 1993) målade Tian upp en fylig bild av kulturrevolutionens återverkningar på en familj i Beijing. För folk som står utanför det politiska spelet är det inte lätt att begripa alla häftiga kast. En bibliotekarie som upphöjs till arbetare på 50-talet, slutar i arbetsläger tio år senare. Filmens berättarjag är en busig pojke, som glatt deltar i skolbarnens spottande på rektorn, men han blir senare själv nedslagen av rödgardister som slåss med modern. Vid uppvaknandet får han se sin blå drake hänga trasig uppe i ett träd. Denna symbol för en luftig utopi kopplas ihop med en barnramsa om kråkor, som blir kaxigare med åren.

Chen Kaige ville bli rödgardist i tonåren och deltog i fördömandet av fadern (Chen Huaikai), som blev hårt kritiserad för sina operafilmmatiseringar. Utskickad för "omskolning" till Yunnan, upptäckte han att skolans bild av Kina stämde dåligt med verkligheten. *Den gula jorden* (*Huang tudi*, 1984) löste upp revolutionsgenren med ett modernistiskt filmspråk och en villrådig gerillasoldat, som varken kunde flytta berg eller rubba gamla seder. *Barnens kung* (*Haizi wang*, 1987) är en ung lärare, som försöker få eleverna att formulera sina egna erfarenheter, inte kopiera fraser från skolboken.

För Chen Kaige innebar *Farväl min konkubin* (*Bawang bie ji*, 1993) även en offentlig försoning med fadern, som medverkade med sin specialkompetens på operafilmmatiseringar. Vi får följa två artister som går i samma hårda skola och tvingas uppträda för olika makthavare. Under kulturrevolutionen blir deras operatradition attackerad som reaktionär, och en mobb

rödgardister hetsar dem att hänga ut sina närmaste för gamla politiska försyndelser.

Zhang Yimou mindes både entusiasmen och urartningen. *Att leva!* (Huo zhe, 1993) handlar om en vanlig familj, som måste kämpa hårt för att överleva alla maktskiften och etikettbyten. Föräldrarna gläder sig åt att få en svärson, som är ledare för rödgardisterna på fabriken och kan reparera deras tak tillsammans med sina kamrater. Vi får inte bara se hur man firar bröllop i Maos tecken. Vi bländas också av ett lysande väggporträtt – regissörens hobby som arbetare i tonåren. Men det blir en smärtsam chock, när några oerfarna studenter tar över sjukhuset och parets dotter förblöder på BB.

Förspilld ungdom eller nostalgiska minnen?

Nu har det också funnits kvinnliga filmare, som sett tillbaka på sina röda ungdomsår från en annan synvinkel. Enligt Maos jämlikhetspolitik skulle kvinnorna ha samma rätt till arbete och politiskt engagemang som männen. De hade gjort en viktig insats under befrielsekriget, och 1960-talets massrörelse bestod till stor del av flickor. Problemet var att de som ville leva upp till omgivningens förväntningar med hängiven plikt känsla, ofta måste förtränga sina egna behov av romantik och sex.

I *Militärsyster* (Nüer lou, 1985) berättade Hu Mei om en tonårsflicka, som utbildar sig till sköterska vid ett avlägset militärsjukhus. Som lydigt föredöme måste hon lära sig att disciplinera alla privata lustkänslor. En dag uppstår det en laddad tystnad, när hon ska byta bandaget på en attraktiv officer, men förbudet att smeka patienter segrar. Den ångerfulla får mer än ett förslag till äktenskapspartner men kan aldrig glömma sin förspillda kärlek.

Tonårsflickan i *Offrad ungdom* (Qingchun ji, 1985) åker ut till det exotiska Dai-folket, som lever nära naturen i tropisk grönska. Zhang Nuanxin skildrar hennes fascinerade möte med en annorlunda kultur, som präglas av en mera spontan och sinnlig kvinnoroll. Det tar tid innan hon vågar ta av sin glädjelösa uniform och bejaka sina kvinnliga former. Samtidigt har en kvinna som präglats av hankinesernas majoritetskultur, svårt att smälta in i en främmande folkgrupp.

Under 1990-talet kom det ett par mer nostalgiska filmer, där kulturevolutionen skildras som en festlig ungdomstid. Med *I solens hetta* (*Yangguang canlan de rizi*, 1993) ville Jiang Wen återskapa en nationell pubertetsfas, som öppnade vägen för framtidens individuella frigörelse. Filmens ungdomar leker inte bara revolution som modelloperan *Röda kvinnokompaniet*, utan får även smaka på gängfajter och sexfantasier. Filmen fick god respons hos 1990-talets ungdomsgeneration, som bara hört talas om kulturevolutionen men gärna lyssnade på upprockade revolutionssånger med mera tvertydig innebörd.

Lärdom med ironisk distans

Idag kan man även le lite ömsint åt den nationalistiska isoleringen och estetiska trångsynen under kulturevolutionen. I den franskproducerade *Balzac och den lilla sömmerskan* (*Balzac et la petite tailleuse chinoise*, 2002) visar Dai Sijie hur två gymnasister kunde läsa förbjudna klassiker och spela fiol i en isolerad bergstrakt med obildad bychef. De behövde bara överlista sin lokala censor genom att döpa en sonat till "Mozart tänker på ordförande Mao" eller fabulera fritt kring en albansk film "regisserad av Balzac".

Filmen avslutas med att vännerna återses i dagens Shanghai, med många positiva minnen. Efter ett par år av hårt slit återvände de båda till stadslivet och blev snart framgångsrika män med hög utbildning. Perioden då man "tjänade folket" – och blev kär i samma flicka – innebar också en social utmaning, som stimulerade deras personliga mognadsprocess. Ingen av dem skulle komma på tanken att mäta värdet av denna erfarenhet i förspillda år eller försinkad BNP.

I ett vidare moderniseringsperspektiv framstår kulturevolutionen som en postkolonial pubertetsepok för den kinesiska nationen. Visionen om en framtida utopi lever vidare, men maoismens revolutionsromantik har ersatts av en blandekonomi med materiella incitament. Det har också vuxit fram en "oberoende" filmrörelse, som bryter dagens "dominerande durmelodi" med en illusionslös vardagsrealism. Här odlas en samhällskritisk belysning som är programmatiskt befriad från entusiastiska visioner och idoliserade fadersgestalter.